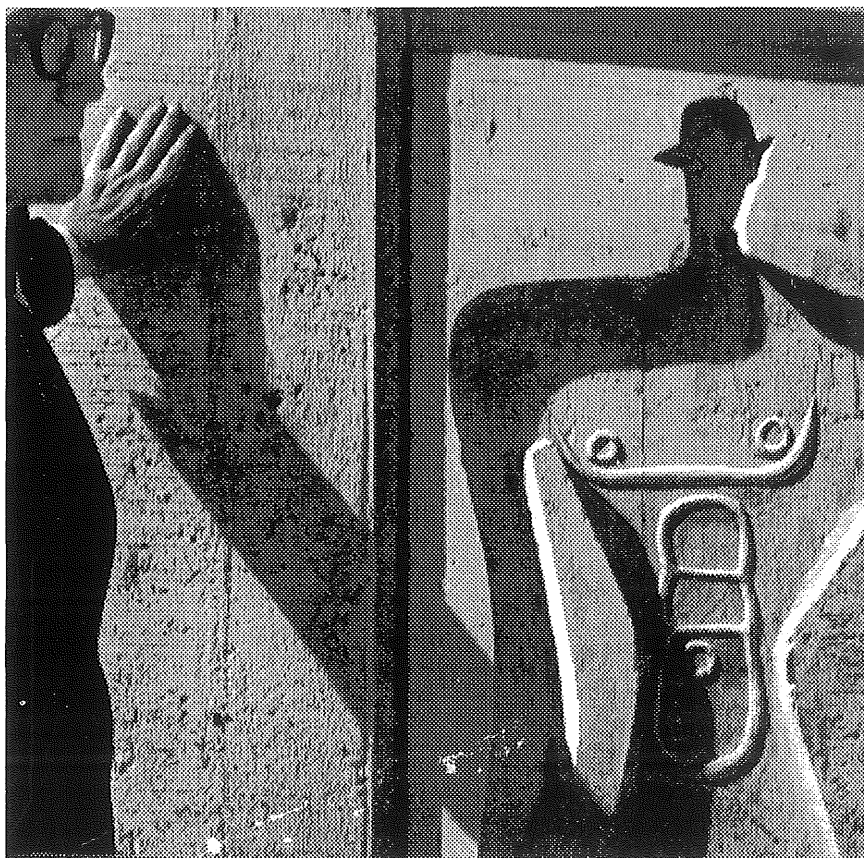


es

1996. 31
LA CADENA DE CRISTAL

CIRCO

PASEANDO...CON LA MIRADA
LUIS MORENO MANSILLA.



Ocurre alguna vez que la historia -con minúscula- queda preñada por pequeñísimas notas, por misteriosas frases. Recuerden aquella escueta acotación de Marcel Duchamp referida al Gran Vidrio en la que aseguraba, conversando con Cabanne, que le divertía el título "retard en verre" por lo que significaba "al revés". La conversación transcurre rodeada de liviandad, hacia 1967:

- ¿Cuál es la palabra más poética?
- No lo sé. No la tengo a mi disposición. En todo caso son las palabras deformadas por su sentido.
- ¿Los juegos de palabras?
- Sí, los juegos de palabras; las asonancias, las cosas de ese estilo, como el "retard en verre", es algo que me gusta mucho. Es una cosa que al revés significa algo.

Un fardo abarrotado de sentidos se deposita en las espaldas del espectador, quedando éste (¿a su pesar?) encargado de cerrar el proceso creativo. El territorio de *Le grand Verre* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) se ensancha. José Jiménez, que recoge este fragmento de diálogo en su texto *El artista poeta: Marcel Duchamp* (1), aventura la hipótesis, apoyado en la cercanía fonética, de la misteriosa expresión "retard en verre" como "voir en retard"; ver dilatadamente, ver comprendiendo. "Para llegar a él (Gran Vidrio) no basta con mirar, es necesario comprender, conocer poéticamente". Pero también "le revers" de "verre" podría

ser "rêve", sueño. La edición española de las notas de Marcel Duchamp (2) contiene algunas inscripciones muy sugerentes de ese otro mundo más allá de lo consciente, triturado, aplanado por lo real: la nota 67 habla de "...exécuter un tableau sur verre tel /qui'il n'ait ni face, ni revers; ni haut, ni/ bas". (ejecutar un cuadro sobre vidrio tal que/ no tenga cara, ni reverso; ni arriba/ ni abajo.) Se vuelve presente el otro lado del cristal, medio velado, como en aquel monolítico *RÊVE* que pintó (y escribió) Magritte en los 50, titulado "El arte de la conversación", una conversación consigo mismo. Y esa inquietante división en dos del Gran Vidrio...en la que los límites quisieran desaparecer, en la que la vista siempre que se posa en una parte, no deja de pensar en la otra, como si la mente oscilara entre ambas, ó se colocara allí donde no está la mirada; el pliegue entre el ojo y el pensamiento crea una distancia, un espacio mental. La nota 70 habla de "Mirage verbal" (espejismo, espejo verbal) acompañando unas figuritas relativas a la sección de oro con sus fórmulas sobre la que se insiste, más tarde, en la nota 84; son las matemáticas y la geometría invadiendo el mundo de lo sensible, la exactitud gozando de la sensación (y viceversa). En el texto sobre El Gran Vidrio hay palabras en las que están presentes como dedos entrelazados la pasión y la precisión, la animalidad y la técnica: La máquina célibe se descompone así en piezas tales como: Cilindros senos, depósito de gasolina (o esencia) de amor, magneto deseo, tubos de concentración erótica..., en los que se extrema la oscilación entre pulsión de placer y rigurosidad mecánica.

El Gran Vidrio es un sueño. Es el sueño de la expansión poética de la pintura, buscado en la ausencia de correspondencia entre palabra e imagen. Una huella que nos acerca a la definición que dió Paul Valery del poema, al describirlo como "La vacilación

prolongada entre el sonido y el sentido". Dando un paso adelante, se sitúa el nudo de lo poético no en la falta de correspondencia entre palabra e imagen, sino en el espacio que queda entre ellos: en la oscilación (¡prolongada!) entre ambos. La mente duda en la presencia simultánea, en el establecimiento de una relación que sólo puede ser personal, íntima. Para Valery, el poema debe ser fabricado, alejándose del entusiasmo : "Escribir debe ser construir, lo más sólida y exactamente que se pueda, esa máquina del lenguaje en que la expansión del espíritu excitado se consume en vencer resistencias reales." Aquí también vuelven a trabarse las palabras máquina, exactitud, y espíritu excitado dejando un espacio entre ellas.

Le Grand Verre toma forma, precipita, en Nueva York, entre los años 1912 y 1923. Hacia el cristal (*Vers le cristal*) (3) es precisamente el título de un opúsculo de Ozenfant /Jeanneret, que apareció publicado en *L'esprit Nouveau* en 1924, al año siguiente. En él se puede leer lo que sigue: (Los cubistas) "Llegarán más o menos firmemente , según las oscilaciones de su naturaleza...a buscar un estado de clasificación, de condensación, de firmeza, de intensidad, de síntesis...En conjunto, y a pesar de los coeficientes personales, una tendencia que podría ilustrarse diciendo: tendencia hacia el cristal. El cristal es, en la naturaleza, uno de los fenómenos que más nos afectan, porque nos muestra claramente esa tendencia hacia la organización aparente geométrica.. el espíritu del hombre y la naturaleza encuentran un factor común, un terreno de entendimiento en el cristal...En el cubismo hay algo orgánico, que procede del interior hacia el exterior...el cubismo fue el primero en querer hacer del cuadro un objeto y no esa especie de panorama que era el cuadro antiguo, ventana abierta sobre un escenario."

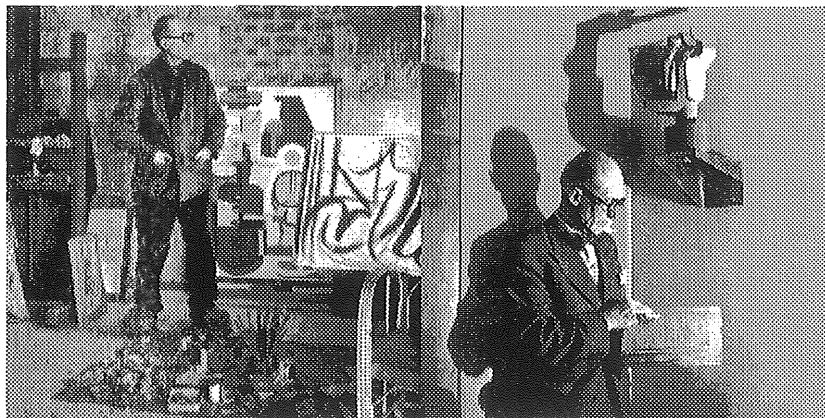
La geometría, la exactitud como algo que se identifica con la naturaleza está en el fondo de estos textos, que hacen hincapié en la consideración del cuadro como objeto, escapando, como escapaba Duchamp, de aquellos cristales que Zola colocó sobre la ventana de Alberti. Citando el mismo texto: "La obra no es sino el estado de concordancia de un pensamiento y unos medios; el pensamiento es lo primero y determina sus medios de expresión" El pensamiento se adelanta, como las figuras de Giotto sobre una ciudad cercanísima, aparece resaltado. De hecho el mismo Le Corbusier ya había declarado en su texto *Después del cubismo*: "No debe salir de la mano de un artista, dice un pintor del renacimiento, ninguna línea que antes no haya sido formada en su espíritu". Y, por lo tanto, en cualquier gesto, en un débil trazo, en un gran muro de hormigón, hay atrapada una intención, una vocación, al menos, de lo que la cosas quisieran ser. Hay un lazo que ata, con cuerda de hombre y máquina, la pintura que quiere ser objeto en Duchamp y Le Corbusier: un umbral en el que la mente no encuentra acomodo fácil, como una banqueta un punto incómoda, bailona, que vacila en su relación con los lados del cristal.

Hace algunos meses, este texto comenzaba con un interrogante. Era una pregunta que buceaba en esa distancia entre la imagen y la palabra, y en esa convicción del pensamiento oculto tras los cuadros, tras los objetos, tras las representaciones, en la vocación de las cosas. La cuestión era, seguramente, ingenua, pero no importa tanto por donde tira uno del hilo. Me preguntaba: ¿Porqué Le Corbusier se retrata siempre de perfil?

Y la idea era sencilla: consistía en mirar, en ver, aquel conjunto de fotografías de LC en el libro *Le Corbusier 1910-1965* (4) en las que éste aparece siempre retratado de perfil o, más precisamente, mostrando su tres cuartos derecho, como si de una diva se tratase:

Con Alberto Einstein, medio ausente, la mirada perdida entre el espacio y el tiempo; con las manos en los bolsillos y unas increíbles pantuflas delante de sus pinturas; atento a los dibujos de sus colaboradores, en su celda de trabajo...prestando su sombra al Modulor. El argumento discurría por los caminos labrados en sus reflexiones sobre la pintura, cuando, como siempre, hacía mayúsculas con los gestos en los textos de los años 20. En ellos, la presencia de la forma en primer plano, alejando el color o la luz, o la necesidad de representar lo esencial le arrojan hacia esos trazos en los que aparecen el perfil de las cosas. De hecho, sus dibujos puristas al fin y al cabo no eran sino eso, perfiles de objetos, como rayados sobre un vidrio. O secciones vaciadas. Se podría aportar incluso frases explícitas en las que habla de la bondad del perfil, o de la inexpresividad del rostro de frente. Su precisa posición nos coloca a nosotros lateralmente, obligándonos a percibir no frontalmente, a situarnos en la oblicuidad. La vista plana languidece, amarrada a la intuición del número de oro.

La coincidencia de pruebas y testimonios nos llevaría a identificar esta forma de presentarse como una educación de la forma de mirar, destacando la importancia del perfil, esto es, de la sección, en la arquitectura moderna. La sección se convertirá en el caballo de batalla de varios decenios, relegando los alzados a la categoría de mal menor, y su expresividad será capaz de dar forma a las ideas. Sus escritos sobre el purismo no tratan, al fin y al cabo, sino de enseñarnos a mirar, estableciendo una gramática que pueda ser transmitida, con vocación de *Universalidad*. Y sus construcciones, como secciones dibujadas, serán perfiles para recortar el vacío; la mirada escapa entre los hormigones; LC hace arquitectura con lo que hay entre la materia, dispone unas manos cerca de los ojos para perfilar la vida, la naturaleza, las montañas, o su obra.



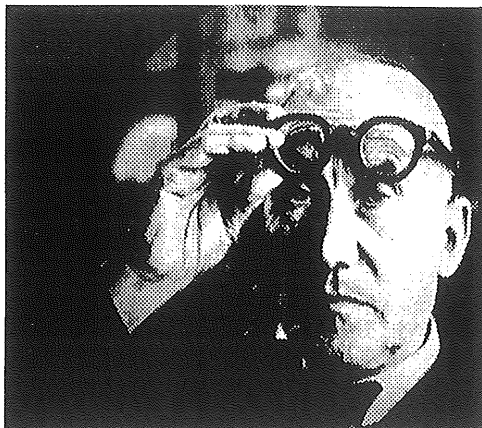
Pero existían algunas dificultades: en primer lugar, la duda de si no nos estaríamos dejando atrapar por el LC más seductor, es decir, si esta observación no era ni siquiera relevante en un LC escrupulosamente diseccionado, presto siempre a hipnotizarnos como un encantador de *serpientes*. La segunda era si, a pesar de que el mismo declaró, entre lamentos, que llegó a la arquitectura desde la pintura, (también Gautier acusó a los dioses y a los hombres de no reconocerle como pintor) no estaríamos proyectando ilegítimamente en su arquitectura sus reflexiones sobre la pintura, igual que cuando hablamos de los demás no hablamos sino de nosotros mismos. Otra objeción, poderosa incluso si despreciáramos las anteriores, es que la foto más difundida de LC está casi de cara, y nos mira fijamente, sostiene sus lentes en la frente, como quien sostiene una *pluma*.

Entonces pensé que podía llamarse ¿Porque LC se quita las gafas para mirarnos? Aquí se podría hacer algo más literario, desplazar la mirada, por ejemplo; LC no nos mira, le miramos nosotros. Y ¿qué vemos? En aquella instantánea (que debió ser todo menos instantánea) se superponen las dos cosas que fascinaban a LC: el hombre y la máquina, iluminando las gafas con sus textos sobre lo

mecánico, como aquella forma sacada de la ley del desarrollo hasta la perfección: "Si la naturaleza que hace ciegamente huevos, hiciera botellas [o gafas, el añadido es mío], seguro que las haría parecidas a las que hace la máquina concebida por el hombre...empleando cálculos matemáticos que derivan de la naturaleza". Se patina de un brillo metálico, afilado, la duplicidad ojos-gafas, el cordel que hilvana el ver y el mirar. Se hace presente la relación entre dos cosas, y en definitiva, la distancia entre ellas. Y al tiempo, desaparecen los límites; Ozenfant y Jeanneret ya nos habían hablado de las superficies de tela que deben olvidar sus límites, que deben ser indiferentes. La arquitectura ya no será un lienzo para dibujar la vida, sino un cristal, como el de Duchamp, que ya no tiene "ni cara, ni reverso, ni arriba, ni abajo". No se ve desde fuera; es la vida, somos nosotros.

Esto es lo esencial; es la distancia que aparece en la foto del Modulor, cuando la sombra del brazo de Le Corbusier sale, misteriosamente, de la materia grabada, del hormigón rebajado. La obra de LC pasea incansable en la oscilación, merodea a su alrededor. Es la oscilación de todo el movimiento moderno, entre el pasado y el futuro, como ausente del presente, en *el interior del tiempo*. En Le Corbusier pelea la perspectiva con la luz, el perfil con el color; son apariciones de indicios contrarios, opuestos, que impiden el merecido descanso de nuestra interpretación; se resisten, vacilan prolongadamente, como en la poesía de Valery, como dudaban los sentidos de Dante delante de los relieves del purgatorio:

"Dinanzi pareva gente; e tutta quanta / partita in sette cori, a' due mie'sensi/ faceva dir l'un "No" e l'altro "Si canta"./ Similmente al fummo delli'ncensi/ che v'era immaginato, li occhi e'l naso/ e al si e al no discordi fensi. (Al frente de ella,



gente se adelanta/ en siete coros: dos de mis sentidos/ dice, el uno "No", y el otro "Si canta"/ Los humos del incienso allí fingidos/ponen ojos y nariz en un mal paso,/ entre el si y el no desavenidos).

Pero esta vacilación no es un reproche. Al contrario: es en esa vibración, como los ojos temblones de Man Ray, donde está la esencia de su fortaleza. Esa distancia y no otra es la que se recorre en la promenade architectural. Es un movimiento del pensamiento, una vibración de las ideas. Ya se sabe que visitar a LC es subir, y aún más, subir hacia la derecha (aunque esto no se percibe hasta que se visita Chandigarh ¡Hay que ser valiente para esconder las plantas bajas, para no publicar como se llega a los edificios! En realidad, la planta baja nunca quiso existir.) Pero el viaje es un viaje del cerebro. Algo cercano al mentalismo de Mallarmée. No en vano sólo se transmite el pensamiento y el verdadero taller del artista es su mente. "No debe salir de la mano del artista...ninguna línea que no haya sido antes formada en su espíritu". Es como el desnudo bajando las escaleras de Duchamp, es una imperceptible, ligerísima perplejidad. En él el movimiento es algo mental, que fluye desde nuestros ojos, y vuelve sobre sí

una vocación más de verdad que de belleza; bondad ingenua si se quiere, pero adherida a la chepa como una hermana siamesa, capaz de atar, con hilos invisibles, todas sus contradicciones. Una bondad que quizás quedó (o queda) demasiado oculta entre blindajes de palabras que el filtro de la realidad, del hoy, tamiza con terquedad. Es emocionante ver ese Modulor con la ley geométrica a su lado, con un hombre que es geometría y una geometría que parece un ser vivo; la mirada oscila. Un Adán, todavía desnudo, con la serpiente, ambos unidos por una línea que pasa por las costillas; pintarrajeado en un barco, en movimiento, en ninguna parte. No aparece ninguna mujer, pero la consciencia del tiempo, de la historia, nos ha expulsado para siempre del paraíso.

En este verano tan seco, debo permanecer sentado y nada me impide pasear con la mirada, sin moverme del terrado; es un viaje de la mente, como lo es la promenade Lecorbuseriana. Sigue adelante la mañana y veo en la quietud agostarse la sombra, paseando a mi alrededor. Me recuerda a la del Modulor, sombras barajadas que ni el agua moja. Se oyen caer piñones con el viento. Si algún día escribo este texto, podría titularse: paseando ...con la mirada.

Palafrugell, 1995



NOTAS

- (1) Jiménez, José. "El artista poeta: Marcel Duchamp". Arte y Escritura, Biblioteca de arte, 18. pág 45.
- (2) Duchamp, Marcel, 1989. Notas, Madrid. (Trad: Maria Dolores Díaz Vaillagou.)
- (3) Ozenfant/Jeanerret, "Hacia el cristal". L'Esprit Nouveau nº25, 1924. en el libro: Acerca del Purismo, Escritos 1918-1926. Colección Biblioteca de arquitectura. (El Croquis Editorial, Madrid, 1994)
- (4) Boesiger y Girsberger, 1971. Le Corbusier 1910-1965, Barcelona.

CIRCO M.R.T. Coop. Ríos Rosas nº 11, esc A, piso 6º, 28003 MADRID. Editado por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón

Es posible solicitar a CIRCO una caja de dimensiones 210 x 160 x 25 mm para archivar los venticuatro números de "la Cadena de Cristal", enviando el valor de su coste material (2.500 pts, incluido gastos de envío) a la dirección arriba indicada